Zu Ronsards Sonett „Je voudroy bien richement jaunissant . . ."

Von Wolfgang und Leo Spitzer

Hugo Friedrich in seinem Festvortrag bei der Jubiläumsfeier der Universität Freiburg (1957), betitelt *Dichtung und die Methoden ihrer Deutung*, hat eine einläßliche und weise Erörterung der Schwierigkeiten der Deutung von Dichtung gegeben, die in der Forderung gipfelt, keiner der einzelnen Methoden totalitäre Ansprüche zuzugestehen, vor allem die historische Methode nicht auszuschalten, da sie allein bei „Bildungsdichtung" (Dichtung, die auf ein bestimmtes Traditionsgut von Anschauungen, Motiven und Kenntnissen zurückgreift) das elementarste Verständnis der dichterischen Texte bedingt. Als ausgezeichnetes Beispiel bringt er das folgende Sonett aus Ronsards *Amours de Cassandre* (1552 erstmals erschienen):

Je voudroy bien richement jaunissant
En pluye d'or goute à goute descendre
Dans le giron de ma belle Cassandre,
Lors qu'en ses yeux le somne va glissant.

Puis je voudroy en toreau blanchissant
Me transformer pour sur mon dos la prendre,
Quand en avril par l'herbe la plus tendre
Elle va, fleur, mille fleurs ravissant.

Je voudroy bien pour alleger ma peine,
Estre un Narcisse et elle une fontaine,
Pour m'y plonger une nuict à sejour;

Et si voudroy que ceste nuict encore
Fust eternelle, et que jamais l'Aurore
Pour m'esveiller ne rallumast le jour.

Die erste Strophe spielt offenkundig auf den Mythos von Zeus (in der Gestalt des Goldregens) und Danae an, die zweite auf den von Zeus (in der Gestalt des weißen Stiers) und Europa, die dritte handelt in ausgesprochener Weise von Narziss und die vierte von diesem mit (nach Friedrich) einem Zusatz aus der Sage von Zeus, der die Liebesnacht mit Alkmene dadurch verlängern will, daß er der Sonne nicht aufzugehen gebietet — womit der Kreis von Zeusmythen in unserem Gedicht sich schließen würde. Erst durch die Kenntnis des Bildungsgutes der mythologischen Tradition ist, wie Friedrich überzeugend darlegt, der Leser imstande, die Individualität des Gedichtes, die Umformung des Gegebenen durch unseren Dichter, zu erkennen und damit das Gedicht wirklich zu verstehen: es bietet Konkretisierungen des Liebesverlangens, in vier Strophen wachsender Intensität, die gleichsam einen „gespannten affektiven Bogen" darstellen, wobei dann in der vierten Strophe der Bogen „abzusinken beginnt, gleichsam in die Ferne gleitet, um mit diesem sinkenden Gleiten die Spannung

zu mildern ...“ Träger der affektiven Wünsche sind die mythologisch-sinnlichen Motive Goldregen, weißer Stier, Narziss und Quelle, Nacht, die sich zu einer Einheit zusammenschließen.

Die prinzipiellen Darlegungen Friedrichs sind über jeden Zweifel erhaben. Wohl aber könnte man mit einigen Einzelheiten der Interpretation nicht einverstanden sein und vielleicht einige von Friedrich nicht angeführte Strukturelemente erwähnen.

Zweifel regen sich vor allem bei der Deutung von Z. 8 und der ganzen Narzissepisode. Die Stelle „elle [Europa] va, fleur, mille fleurs ravissant“ übersetzt Friedrich: „[wenn sie] dahingeht, eine Blüte, Blüten zu Tausenden zaubernd.“ Er glaubt an eine Einwirkung des Mythos von der schaumgeborenen Aphrodite, die, nach Hesiod, soeben dem Meer entstiegen, über den Sand schreitet, während „Blüten hervorwuchsen unter den Schritten ihrer Füße“ — eine Kontamination von Motiven verschiedener Sagen, wie sie in der Renaissancedichtung sehr häufig ist. Jedoch scheint uns diese Auffassung am Sinn des Verbums „ravir“ zu scheitern. Dies Verbum hat ja nie „zaubern, durch Zauber erschaffen“ geheißen, sondern ist nur in den Bedeutungen „entführen“ und (metaphorisch) „entzücken“ belegt. Der Sinn des Verses muß also sein: „sie geht dahin, selbst eine Blume, tausend andere Blumen entzückend“: die Blumen erkennen in ihr gleichsam eine Artgenossin. Solche Animisierung der Pflanzen und der ganzen Natur ist der Antike wie der Renaissance geläufig (vgl. in Ronsards Sonett *Sur la mort de Marie*: „Comme on voit ... la rose ... Rendre le ciel jaloux de sa vive couleur ...“). Die Bewunderung der Natur für eine schöne Frau ist ebenfalls ein bei Ronsard oft wiederkehrendes Motiv (ibid.: „Ainsi en ta première et jeune nouveauté, / Quand la terre et le ciel honoraient ta beauté ...“). Die Wahl des Verbums „ravir“ mag sich übrigens an unserer Stelle so erklären, daß ein latentes „ravir“ in der Bedeutung „entführen“ (das in unserer Episode gegeben wäre) sich wortspielhaft in dem „ravir“, von „entzückten“ Blumen gesagt, aktualisiert hat.

Wichtiger sind die beiden Terzinen, deren Auffassung die des Endes des Sonetts und damit dessen Höhepunkt bedingt. Friedrich erkennt hier eine „Veränderung des Narzissmythos, der erzählt, daß Narzissos sich in einer Quelle beschaut, ohne zu wissen, daß ihm sein eigenes Spiegelbild entgegensieht“: „aus der realen Quelle wird hier eine Metapher für die Geliebte, in deren Anschauen sich der Liebende versenken will“. Aber der Wortlaut der Stelle ist dieser Auffassung nicht günstig:

> [Je voudroy]
> Estre un Narcisse et elle une fontaine
> Pour m'y plonger une nuict à sejour.

M'y plonger ist nicht *plonger mon regard* (merkwürdigerweise übersetzt Friedrich richtig: „sie sei die Quelle, / Darein eine lange Nacht ich mich tauchte“). Vielleicht würde auch das höchstgesteigerte Liebesverlangen („pour alleger ma peine“) einen weniger zahmen Wunsch als „eine Nacht des a n s c h a u e n d e n Versenkens“ nahelegen. Wir glauben, daß Ronsard vom Mythos des Narziss und der Quelle nicht das geläufige Motiv des Spiegelbilds (das eine Metapher

für die Geliebte geworden wäre) entlehnt hat, sondern eher das des Todes durch Sturz in die Quelle (in welche die Geliebte durch „Metamorphose" verwandelt werden soll). Während in den zwei früheren Bildern Zeus, zu dem der Dichter sich wandeln möchte, in einer Metamorphose erscheint, soll im dritten Bild die Geliebte ihre Gestalt wandeln. Die Umformung des Mythos durch Ronsard besteht darin, daß er von dem aus dem Verlust seiner Identität folgenden Selbstmord absieht und das Sich-in-die-Quelle-stürzen als Metapher für den — sagen wir es unverblümt! — Liebesakt faßt. Daß dieser von einem Gefühl des Sterbens begleitet ist, dürfte wohl eine allgemein-menschliche Erfahrung sein, zudem ist die Metapher „sterben" für den Liebesakt in der italienischen[1]) und englischen Barockdichtung von Chandler Beall in MLN 64, S. 461, reichlich belegt worden. Es ist ja schon die Eingangsstrophe erotisch betont (der Goldregen der „dans le giron" Cassandras um die Schlafensstunde tropft). In der vorletzten Strophe legt Ronsard den Gedanken nahe, daß er für eine Nacht einen „Liebestod" sterben möchte, und dieser Wunsch erzeugt den anderen (angeknüpft durch „et si voudroy encore"), daß diese Liebesnacht eine ewige Todesnacht sein möge, von der es kein Erwachen geben kann („que jamais l'Aurore pour *m'esveiller*..."). Dies Motiv des Liebes-Sterbens in der letzten Strophe ist es wohl, was auch in Friedrich den Eindruck des „absinkenden Bogens", des „in die Ferne Gleitens" hervorgerufen hat: der Tod ist Entspannung! Aber andererseits ist der Todeswunsch die höchste Steigerung des Begehrens. Das Gedicht „stirbt" gleichsam vor uns mit dem Erlöschen der verschiedenen Wünsche in dem Endwunsch, der sie alle auslöscht.

Es stellt sich nun die Frage, ob wir unbedingt mit Friedrich die Einwirkung des dritten Zeusmotivs (das der verlängerten Liebesnacht mit Alkmene) auf unsere Narziss-Szene annehmen müssen. Zeus' Liebesabenteuer sind *par définition* nicht auf Ewigkeit eingestellt; ganz anders ist das Erleben unseres Dichters: für ihn kann nur Ewigkeit die höchste Steigerung bedeuten, denn „alle Lust will Ewigkeit". Sang nicht Guiraut de Bornelh in seiner berühmten Alba:

Bel dous companh, tan sui en ric sojorn
Qu'eu no volgra mais fos alba ni jorn
Car la gensor que anc nasques de maire
Tenc et abras ...[2])

1) Die vollständig durchgeführte Beschreibung des Liebesakts durch unseren *concetto* findet sich bei Guarini 1581. Als Vorläufer Guarinis zitiert Alfred Einstein, *The Italian Madrigal* (Princeton 1949) S. 177 u. S. 540 Verdelots Gedicht *Più divina e più bella musica* (1541), dessen letzte zwei — dialogische — Zeilen lauten:

Stringetemi ch'io moro, signor mio!
— E cosi voi, haimè, ch'io moro anch'io.

Ronsards Gedicht wurde 1551 veröffentlicht, nach Laumonier zwischen 1547 und 1550 konzipiert.

2) Laumonier erwähnt auch die mittelalterliche Alba (und Ovid, *Amores* I, XIII), auf welche zwei Stellen bei Petrarca (Sextett I und VII) zurückgehen (über die Liebe Apollos für Daphne und Endymions für Phoebe) — und diese wären die unmittelbaren Quellen Ronsards, obwohl „son [Petrarcas] expression était chaste". Es sieht also auch Laumonier die Originalität Ronsards in der erotischen Umdeutung grade des

(in Diezens Übersetzung:

Lieb süßer Freund, so selig ruh' ich traun,
Ich möchte Tag und Morgen nimmer schaun,
Im Arm der Schönsten, die ein Weib geboren . . .),

ohne daß es einer Anleihe bei der griechischen Mythologie bedurft hätte?

Daß Ronsard sich bewußt war, eine ihm eigene Version des Narzissmythos geschaffen zu haben, mag man aus dieser ausdrücklichen Nennung des Namens schließen, während, wie Friedrich richtig hervorhebt, Danae, Europa, Zeus nicht genannt sind.

In dem Sonett erscheint ein vierfaches „pattern“ (d. h. eine vierfache Strukturform), wobei das dritte Bild abgesetzt ist von den zwei vorhergehenden:

1. eine Farbenkomposition: dem Gold der ersten Strophe, dem Weiß der zweiten, stellt sich die Nacht des Liebestodes gegenüber, die alle Farben auflöst („que jamais l'Aurore . . . ne rallumast *le jour*“).

2. ein Gegensatz in der zeitlichen Auffassung: in dem ersten und zweiten Bild ist das mythologische Motiv mit einem Moment in dem Leben Cassandras verbunden:

a) der Dichter möchte zum Goldregen werden im Augenblick, da *(lors qu')* Cassandra die Augen zum Schlafe schließt;

b) er möchte zum weißen Stier werden, wenn *(quand)* im April Cassandra über die Blumen schreitet;

c) im letzten Bild weitet sich *à sejour* zur Ewigkeit *(eternelle)*.

3. ein crescendo in der Intensität der Berührung: im Gegensatz zu der von außen kommenden, nicht wirklich körperlichen Berührung des Goldregens und der nicht primär sexuellen Berührung durch den Stier liegt in dem *plonger* des dritten Bildes ein Umfaßtwerden von der Geliebten. Im dritten Bild allein ist die sexuelle Vereinigung realisiert.

4. In Bild 1 und 2 handelt es sich um eine Metamorphose (*me transformer*, Z. 6); in Bild 3 gibt es nur ein endlich erreichtes Sein: „*estre* un Narcisse et elle une fontaine“. Zur Metamorphose gehören die einen Vorgang anzeigenden Partizipien *jaunissant* und *blanchissant* „gelb, weiß werdend“ (leider hat Friedrich diese zweifellos beabsichtigte Homologie in seine Übersetzung nicht übernommen: *jaunissant* gibt er durch ein farbenloses „herrlich aufglühen“, *blanchissant* geradezu durch das Adjektiv „weiß“ wieder. *Jaunissant* und *blanchissant* auf Seiten des Liebhabers sind gleichzeitigen Geschehnissen um die Person der Geliebten herum gegenübergestellt: *glissant* und *ravissant*).

In Bild 3 legt die Formulierung des Schlußverses „que jamais l'Aurore ne rallumast le jour“ eine farben-, zeit- und wandlungslose Wirklichkeit nahe.

Diese vier Strukturelemente, ebenso wie die Anreihung der Liebeswünsche mit der Endsteigerung zu der ewigen Todesnacht, sind die Faktoren, die Ronsard dem traditionellen Bildungsgut hinzugefügt hat und die dem überlieferten Stoff-

---

Narziss-Mythos. — Auch Marcel Raymond, *Baroque et Renaissance poétique* (1955), S. 115 schreibt über unser Gedicht: „Un profond rêve d'amour sensuel s'exprime naturellement par le mythe.“

material zu einer gültigen dichterischen Formung verhalfen. Die Wahrheit der von Friedrich für unser Gedicht formulierten Feststellungen:

> Das Bildungsgut bleibt nicht tote Dekoration, sondern ist von innen her bewegt. Und umgekehrt: die innere Bewegung tritt vollkommen in die crescendierende Aufeinanderfolge der mythischen Bilder über. Bildungsgut und lyrische Substanz durchdringen einander so, daß die eine zur Funktion der anderen wird,

bleibt durch unsere Hinzufügungen unerschüttert, ja diese dienen sogar zu deren Bestätigung.

Jedoch haben wir die angeblich im Text versteckten Secundär-Mythen eliminiert (Aphrodite und Alkmene-Episode) und dadurch dem letzten der von Ronsard offenkundig behandelten Mythen (dem des Narziss) seine tiefe, aus dem Liebeserlebnis selbst geschöpfte Bedeutung gegeben.

In methodischer Hinsicht wäre vielleicht zu bemerken, daß enge Adhärenz an den Text und genaue Nachzeichnung des dichterischen Erlebnisses (eine gleichsam doppelgleisige Einfühlung: sprachlich und seelisch) den Kritiker vielleicht vor der Gefahr eines Hypermythologismus, der Annahme eines Mosaiks von versteckten Mythologemen bewahren kann — eine Gefahr, die bei Friedrichs antiromantischer Formel (nicht „Erlebnis und Dichtung" sondern „Dichtung und Können") nicht ausgeschlossen ist.

Heidelberg, im Juli 1958